مسيرة الشعر العربي الحديث
في ضوء نسيجه ونقده

دكتور لطيف محمود محمد
جامعة الأنبار ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية

كثيرة تلك الدراسات التي حاولت رصد مسيرة الشعر العربي الحديث والوقوف على أهم مفاصله، ومما لاشك فيه أن مثل تلك الدراسات تحتاج إلى متابعة حثيثة وقراءة عن كثب لنصوص هذا الشعر الذي تنوعت مصادره وتعددت اتجاهاته وازدحمت فيه الرؤى. ومما لاشك فيه أيضا أن هذا العنوان الذي حملته هذه الدراسة لا يمكن أن تحتويه هذه الصفحات القليلة، الأمر الذي دفع بنا إلى محاولة تقديم شذرات أو إشارات عامة مستقاة من بنية شعرنا العربي الحديث من جهة، ومن نصوص تنظيرية لهذا الشعر من جهة ثانية.

وتأتي قناعتنا بهذه الإشارات واقتصارنا عليها من ثلاثة مسوغات: أولها أن هذه الدراسة تهدف إلى إعادة تقسيم مفاصل هذا الشعر على ضوء نسيج هذا الشعر وسماته، مع الإفادة من نصوص نظرية تتعاطى مع هذا الشعر، وذلك بعد أن وجدنا أن كثيراً من تلك التقسيمات السابقة قد أصابها شيء من الخلط وعدم الدقة، وثانيها أن هذه الدراسة حاولت وضع مسميات غير مسبوقة لكل مرحلة من مراحل تاريخ شعرنا الحديث، وهي مسميات تفسيرية – إن صحّ القول– تلخص سمات كل مرحلة من هذه المراحل، وثالثها أننا اكتفينا بهذه الإشارات العامة لكون هذه الدراسة قد تعاطت مع عناصر النص الشعري على أنّها وحدة متكاملة ونسيج متداخل الخيوط، وإلا فان كل عنصر من هذه العناصر (لغة، وصورة، وإيقاعاً) يحتاج إلى دراسة خاصة ومستقلة للوقوف على ابرز انتقالاته وتطوراته عبر مسيرة هذا الشعر.

ونحن إذ تابعنا مسيرة الشعر العربي الحديث وجدنا أن كل عنصر من عناصره قد شهد التحولات نفسها التي شهدتها العناصر الأخرى في مسيرتها، وهذا ما سنحاول متابعته ومعرفته في دراسات لاحقة إن شاء الله تعالى وتحت عنوانات (مفاصل الشعر العربي الحديث، اللغة أنموذجا) و (مفاصل الشعر العربي الحديث، الصورة الشعرية أنموذجا) و (مفاصل الشعر العربي الحديث، بنية الإيقاع أنموذجا).

قلنا فيما سبق أن هناك محاولات كثيرة اجتهدت في تقسيم شعرنا الحديث إلى مراحل، ومن أشهر تلك المحاولات دراسة خالدة سعيد في كتابها (حركية الإبداع) وكان تقسيمها كالآتي : (1) شعراء النهضة (2) شعراء المهجر (3) شعراء مابين الحربين (4) شعراء الخمسينات (5) شعراء الحداثة [1]. ودراسة أدونيس في كتابه (مقدمة للشعر العربي

) حينما قسم الشعر العربي الحديث إلى مراحل ثلاث، أولها التقليد والسلفية، وثانيها الشعر المدفوع بثورة تجديدية في الشكل والمضمون، وثالثها الشعر المتأرجح بين ما سماه برومانطيقية الكآبة والعنف، ورومانطيقية التألق الشكلي[2]. وكذلك دراسة صلاح فضل في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) الذي حاول فيه تقسيم شعرنا الحديث إلى قسمين رئيسين هما : الأسلوب التعبيري، والأسلوب التجريدي، ومن ثم جدولة كل أسلوب من هذين الأسلوبين إلى تفرعات أخرى، لتترشح عن أولهما التقسيمات التالية : (1) الحسي (2) الحيوي (3) الدرامي (4) الرؤيوي (5)، وعن ثانيهما: (1) التجريد الكوني (2) التجريد الإشراقي[3]. وليس من الصعوبة بمكان القول بأن أهمية هذه التقسيمات الأخيرة قد انطلقت من التعاطي المباشر مع بنية النص الشعري العربي بعيدا عن تأثيرات السياقات الخارجية المتمثلة بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، وهي سياقات طالما وقع تحت ضغوطاتها كثير من الباحثين، الأمر الذي حدا بهؤلاء إلى الانقياد المباشر بالتقلبات السياسية والاجتماعية فكان لهذه التقلبات أثر غير ايجابي في قراءة شعرنا الحديث. وبناء على هذا جاءت كثير من هذه القراءات والتقسيمات تحت تأثير هذه التقلبات، وفي ظل غياب كثير من المعايير الفنية والجمالية التي ينبغي أن يعول عليها في قراءة مسيرة أي نوع أدبي، ومنها الشعر.

وإذا كان صلاح فضل قد وفق من جهة تقسيم الشعر العربي الحديث على ضوء المعايير الفنية، فانه من جهة أخرى قد اخفق من حيث انه لم يجعل لشعراء الكلاسيكية المحدثة، ولا لشعراء الرومانسية العربية نصيباً في دراسته، وان استبعاد فضل لهاتين المرحلتين المهمتين من تاريخ شعرنا الحديث واتخاذه من الشعر المعاصر – مستبعداً الشعر الحديث – مادة لدراسته، يكون قد حرم القارئ العربي من فرصة متابعة تحولات هذا الشعر على مدى مسيرته التي لا يمكن اقتطاع جزء منها وتقديم الجزء الآخر منه، ذلك أن أساليب الشعرية المعاصرة لا يمكن استئصالها عن أساليب الشعرية الحديثة، وهذا ما لم يفعله احد ممن وقف على مسيرة هذا الشعر وانتقالاته.

لم تكن هذه الدراسات الثلاث وحدها من بين أشهر تلك الدراسات، وإنما ثمة دراسات أخرى قد تبوأت مكاناً مهماً في مجال الدراسات النقدية المتخصصة، ومنها محاولة منيف موسى في كتابه (نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث) وفيها قسم هذا الشعر إلى أقسام ستة هي (1) طليعة التجديد (2) جماعة الديوان (3) جماعة المهجر (4) جماعة الرومانسيين (5) جماعة الرمزيين (6) جماعة التجديد. وكذلك محاولة مناف منصور في كتابه (عقلية الحداثة العربية، البحث عن البعد الثالث) والذي ذهب فيه إلى أن الشعر العربي الحديث قد مر بمراحل ثلاث هي : (1) مرحلة إحياء العربية (2) مرحلة البحث عن فكر جديد (3) مرحلة البحث عن لغة وفكر جديدين[4]. فضلا عن كتاب (

بنية القصيدة العربية المعاصرة) للباحث السوري خليل الموسى الذي رأى في الشعر العربي الحديث اتجاهات ثلاثة هي : (1) الاتجاه الإحيائي (2) الاتجاه الغنائي (3) اتجاه القصيدة المتكاملة(5).

ليس صعبا على القارئ وهو يتأمل هذه التقسيمات أن يلاحظ بعض الخلط وعدم الدقة، ذلك أنها جاءت على وفق معطيات تفتقر إلى الرؤية الواضحة، ويعوزها المنهجية في النظر إلى هذه الانتقالات التي أصابت بنية الشعر العربي الحديث. وفي ظننا أن اغلب هذه الدراسات كانت تغيب عنها فكرة أن هذه الانتقالات ينبغي أن تبنى على أساس التغيّرات التي تحدث في عناصر النص الشعري بمجموعها (اللغة، الصورة، الإيقاع) ونحن نعتقد أن غياب هذه الفكرة . أو عدم وضوحها على اقل تقدير .كان السبب في هذا الخلط وعدم الدقة.

نحن بدراستنا هذه نسعى إلى تحديد هذه الانتقالات على وفق هذه الفكرة، وهذا ما يتعين الالتزام به في أي دراسة تروم الكشف الدقيق عن المفاصل الكبرى التي شهدها شعرنا الحديث، وإلا فان تقسيم مرحلة شعرية قائمة بذاتها إلى مراحل متعددة يجمعها كثير من القواسم المشتركة هو أمر لا يعطي صورة واضحة عن مفاصل هذا الشعر، ولا يؤهلها لان تكون مرحلة شعرية مستقلة ومتباينة في سماتها الفنية وقيمها الجمالية.

إن قضية (التقسيم) أو (الانتقال) الحاصلة في بنية الشعر ينبغي أن تبنى على أساس الاختلاف المنجز على النص الشعري بمستوياته المختلفة، لذا فإن غياب هذه القواسم المشتركة هو الذي دفع بمنيف موسى إلى تجزيء مرحلة الشعر الرومانسي إلى مراحل عدة فجعل منها : جماعة الديوان، وجماعة المهجر، وجماعة الرومانسيين، وجماعة الرمزيين. وهو الوهم الذي وقعت فيه خالدة سعيد حين عدت شعراء المهجر ضمن مرحلة مستقلة عن شعراء ما بين الحربين !، وشبيه بهذا الخلط ما وقع فيه خليل الموسى حين جمع نتاج شعر التفعيلة ونتاج قصيدة النثر في مرحلة واحدة. ولا نعرف ما المسوغ الذي دعا هذا الباحث إلى عد هذين المنجزين المتباينين لغة وصورة وإيقاعا ضمن مرحلة واحدة، وما يزيد من هذا الموقف غرابة" هو أن الموسى لم يكن الباحث الوحيد الذي وقع في مثل هذا الوهم، فثمة نقاد آخرون وقعوا في الوهم نفسه، منهم أدونيس (6) وفاتح علاق (7) .

إن الانطلاق من مفهوم (الانتقال) المتصور في ذهننا هو الذي دفعنا إلى إعادة تقسيم مسيرة هذا الشعر إلى أربع مراحل، وهي في نظرنا مفاصل كبرى وعلامات مميزة حفظت لكل مرحلة من هذه المراحل سماتها الخاصة ووعيها الفني المتباين عن وعي المراحل الأخرى، وهذه المراحل هي :

(1)مرحلة التغيّر (الكلاسيكية الجديدة)

(2)مرحلة التغيير (الرومانسية)

(3)مرحلة التحول (شعر التفعيلة)

(4)مرحلة التجاوز (قصيدة النثر)

لم يكن هذا التقسيم الماثل سلفاً قد جاء نتيجة الانتقال الحاصل في عناصر الشعر الأساسية فحسب، وإنما باستطاعة الباحث في تاريخ شعرنا الحديث أن يرصد جملة من الاختلافات فيما بين هذه المراحل التي ارتأينا تقديمها عن طريق الجدول التالي :

مرحلة التغيّر	مرحلة التغيير	مرحلة التحول	مرحلة التجاوز
كلاسيكي	رومانسي	واقعي	سريالي
مدرسة عربية	مدرسة غربية	مدرسة انجليزية	مدرسة فرنسية . أمريكية
سلطة العقل	سلطة الخيال	سلطة الرؤية	سلطة اللغة
شعرية إصلاح	شعرية انفعال	شعرية رفض	شعرية كشف
مركزية الموضوع	مركزية الذات	مركزية توازن بين الذات والموضوع	مركزية ذات جديدة
شعر شطرين	تأثير الموشحات	شعر تفعيلة	قصيدة نثر

إن هذه الاختلافات بمجموعها الستة تؤكد واقعية هذه الانتقالات الأربع، ومن ثم بإمكان الباحث أن يتابع مسيرة هذا الشعر على وفق أي من هذه الانتقالات الأفقية الماثلة في الجدول. فعلى سبيل المثال إذا أراد باحث ما أن يقسّم شعرنا الحديث من جهة المدارس التي وقع تحت تأثيرها الشعراء فانه سيجد أن شعراء التغيير كانوا على اتصال مباشر بجذور القصيدة العربية القديمة شكلا ومضموناً، وهذا الاتصال المباشر لا يكاد يختلف عليه باحثان وهو مما لا يحتاج إلى إعمال في الذهن، فالتقليد سار في جميع مفاصل شعر هؤلاء الشعراء ابتداء من الإيقاع وأغلب الموضوعات ومرورا بتركيب

الجمل وانتهاءً بالصور والألفاظ. وتسمية هذه المرحلة بجماعة الإحياء يشير على نحو واضح إلى هذا التقليد. وأما شعراء مرحلة التغيير (الرومانسيين) فقد كانوا يتلقون معارفهم من مصادر غربية عامة، وينهلون من ثقافتها على نحو ((لا يتبع نظاما، بل يتسم بالحرية وبشيء من الفوضى، ولذا فقد كان الشعراء يقعون تحت تأثيرات شتى حسبما يتفق لهم)) [8] وهو أمر يختلف كثيرا إذا ما قورن بالثقافة الأدبية لشعراء التفعيلة، وذلك حينما أكد كثير من الباحثين إعجاب السياب بالشعر الانجليزي، فذكر عبد الواحد لؤلؤة وهو زميل السيّاب، أن السياب اكتشف ((شعر ت. س. أليوت وعكف على دراسة الأرض الخراب. كان رحمه الله يحدثني عنها كثيرا)) [9] وأكد كذلك أن السياب في أواسط الخمسينات كان ((مشغولا بالشعر الانجليزي المعاصر، دراسة وترجمة)) [10] وهذا ما ذهب إليه كذلك علي الحلي حين أكد أن السياب ((كان متأثرا إلى حد بعيد بمضمون القصائد الانجليزية... وبشكل خاص الشاعرة الانجليزية الكبيرة ايديث ستيويل)) [11]

لم يكن السياب وحده من بين شعراء التفعيلة قد وقع تحت تأثير الشعر الانجليزي بعامة وأليوت بخاصة، وإنما نجد كذلك صلاح عبد الصبور لا يتوانى في الاعتراف بجرأة أليوت في استعمال اللغة فيقول : ((لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية)) [12]

لقد كان لأليوت، أو بعبارة أدق لتقنياته في المنجز الشعري، لا سيما في مجال الرمز والأسطورة والمعادل الموضوعي، اثر واضح في تحديد ملامح الانجاز الشعري لنتاج شعراء هذه المرحلة، فلم يكن خليل حاوي بعيدا عن هذه التقنيات حتى انه ((ليمكن العثور على الكثير من التعادلات والتداعيات الثقافية في شعر حاوي ليس فقط على مستوى القصيدة ككل، بل أيضا على مستوى الكثير من الرموز والصور والمفردات، مثل العقم والرماد والجوع والحريق والخصب والبعث وغيرها مما هو معهود خاصة في شعر أليوت وييتس)) [13] وهذا الأمر ينطبق على الشعراء الآخرين كنازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي[14] وغيرهم ممن تأثروا بالشعر الانجليزي على نحو مباشر وصريح.

أما فيما يخص شعراء التجاوز ونعني بهم شعراء مجلة ((شعر)) في لبنان، وشعراء الستينات في العراق، فقد كانوا اقرب إلى ما كان يصدر عن التجربة الشعرية في كل من المدرستين الفرنسية والأمريكية، ابتدءا من قراءتهم لقصيدة (أوراق العشب) للشاعر الأمريكي وايتمان، ومرورا بسان جون بيرس وابولينير، وانتهاء بتبنيهم المنجز الشعري السريالي ذي الصدى الأكبر في الشعر الستيني العراقي وشعراء مجلة شعر.

لقد قرأ أدونيس - وهو واحد من ابرز شعراء هذه المرحلة - كثيرا عن تلك الثقافات، فقاده ذلك على سبيل المثال إلى الحديث عن الشاعر الفرنسي رامبو مستمدا من نصوصه الشعرية كثيرا من الخصائص الفنية والجمالية[15] ولا يكاد

يخفى على احد من النقاد المحدثين ما لأدونيس من مخزون ثقافي تمتد جذوره إلى الثقافتين المذكورتين ولاسيما الفرنسية منهما[16] وهذا الأمر لا يختلف كثيرا عن ثقافة شعراء الستينات في العراق فنذكر منهم على سبيل المثال فوزي كريم وسركون بولص وجان دمو وفاضل العزاوي الذي يتضح فيه هذا التأثير بشكل مباشر في كتابه (بعيدا داخل الغابة) ولا سيما المبحث الذي كتبه عن الحداثة الشعرية [17].

إذا كان النظر الأفقي في الجدول السابق يكشف عن بنية الانتقالات الحاصلة في شعرنا العربي الحديث، فان النظر العمودي لكفيل بان يطلع القارئ على سمات كل مرحلة من مراحل هذا الشعر. فشعر مرحلة التغيير مثلا كان ينزع إلى المذهب الرومانسي، أما مصادره فيمكن إعادتها إلى المدرسة الغربية، وفيما يخص السلطة المنتجة لنمط هذا الشعر فتتمثل بالخيال، وشعريته نابعة من كونها شعرية انفعال، أما مركزية هذا المنجز الشعري فكانت منقادة لهيمنة الذات. إن مجموع هذه السمات يشكل خيوط هذا النسيج الذي تشكل منه شعر هذه المرحلة، وهو يختلف كثيرا عن نسيج شعر مرحلة التحول، ذلك أن هذا المنجز الشعري الأخير قد نأى به شعراؤه الرواد لتكون لإبداعاتهم لمسات فنية وجمالة مغايرة، فإذا كان شعراء ((التغيير)) قد اتجهوا بالشعر اتجاها رومانسيا، فان شعراء ((التحول)) كانوا اقرب إلى المذهب الواقعي، وإذا كان شعراء التغيير قد وقعوا تحت تأثيرات شعراء غربيين بعامة، فان شعراء التحول قد أفادوا من المدرسة الانجليزية على نحو محدد، وإذا كان الخيال هو السلطة المطلقة لشعراء التغيير فان الرؤية هي السلطة الممثلة لبنية شعر التحول، ذلك أن الحداثة التي كان قد تبناها شعراء التفعيلة ((التحول)) تنطوي في الأساس على الرؤية قبل أن تكون شكلا فنيا[18] ، فلا شعر من غير رؤية، ولا إبداع من غير أن تكون هناك قراءة واعية لتفاصيل الواقع اليومي بكل جزئياته وملابساته.

إن أهمية الرؤية ودورها الفاعل في بناء النص الشعري قد أسهمت في تكوين نسيج فني وجمالي مغاير تماما عن ما كان ينتج من شعر قبل مرحلة شعراء التفعيلة، فلم يكن شعراء هذه المرحلة يقبلون بنصوص شعرية تبنى على أساس يفتقد إلى الرؤية، فخليل حاوي على سبيل المثال لم يكن ((يرضى للشعر بأقل من أن يكون فتحا مستمرا في باب الرؤية والأداء التعبيري)) [19] بل كان حاوي يرى أن الشعر في أساسه يقوم على تحديين ((تحد في مجال الكشف والرؤية، وتحد في مجال الأداء والتعبير)) [20] .

إن قضية الرؤية تعد في تقديرنا قضية مهمة للغاية ومن غير الإنصاف أن يحاول باحث ما معرفة مسيرة شعرنا الحديث من غير أن يولي ((الرؤية)) مساحة أو التفاتة تعطي لهذه الرؤية مكانتها في تغيير خارطة التجربة الشعرية العربية. فنحن نظن أن الرؤية بمفهومها العميق والشامل كان لها الدور الفاعل والمؤثر في إحداث نقلة نوعية وتحول خطير في الشعر

العربي الحديث وهي التي دفعت بالشعراء إلى ضرورة إيجاد وسائل جديدة لكتابة النص الشعري وعلى كل المستويات، ابتداء من محاولة اختراق جدار اللغة وتعطيل الدلالة المعجمية للمفردة، ومرورا بتبني الشعراء للمعالة الموضوعي واستعمالهم للرمز والأسطورة، وانتهاء بالشكل الإيقاعي غير المسبوق.

إن هذه المستويات التي ذكرناها توا لم يكن لها حضور قبل مرحلتي التحول والتجاوز، وهي بمجموعها قد ترشحت بتأثير من الرؤية، ومن غير الرؤية التي التمعت في ذهن شعراء ((التحول والتجاوز)) ما كان بالإمكان لقارئ الشعر العربي الحديث أن يجد أيا من هذه الأساليب الفنية. لقد أسهمت الرؤية في خلق منظومة جديدة لتفكيك نسيج الشعر وإعادة صياغته على وفق أبنية مغايرة تماما، واغلب الظن أن قضية الرؤية هي التي أدت إلى انحسار العاطفة والتنازل عن أسلوب البوح الشفاف والساذج لانفعالات الشاعر، ذلك أن الرؤية بتجاوزها لمجسات الوعي الظاهر تكون قد اخترقت بناءي الرؤية الموضوعية من جهة، والانفعال الواضح من جهة ثانية، هذين البناءين اللذين كانا عمادي الشعراء في مرحلتي التغيّر والتغيير.

لقد أسهمت الرؤية – كما ذكرنا سابقا – في تجديد القيم الجمالية والبنى الفنية لشعرنا الحديث، ذلك أن انبثاقها في تصور شعراء الحداثة قد عمق إحساسهم بضعف الأساليب الشعرية التي كان يعتمدها شعراء التغيّر والتغيير حتى أصبحت هذه الأساليب – بتصور شعراء الحداثة – أشبه بأدوات ناقصة أو معطلة، وهذا ما دفعهم إلى استحداث أساليب فنية غير مسبوقة فكان من أبرزها الثورة على قوانين الخليل العروضية والاعتماد على توزيع جديد حر لعدد التفعيلات في كل سطر، فضلا عن ذلك إدخالهم لظاهرة الرمز والأسطورة لتشكل هذه الظاهرة مساحة كبيرة في نتاج شعراء التفعيلة، وحضورا فاعلا في رسم معالم الصورة الشعرية لهؤلاء الشعراء.

لم يكن البديل العروضي المتمثل بالتفعيلة، ولا الرمز والأسطورة هما العنصرين الجماليين الوحيدين اللذين ترشحا عن عامل الرؤية، وإنما قادت هذه الأخيرة بشعراء التفعيلة إلى التوجه صوب (الصورة) لتكون عنصرا جماليا يمتلك حضورا قويا في تشكيل فضاء النص الشعري، حتى أصبحت الصورة هي المعيار الفني والجمالي التي تقاس بها عبقرية الشاعر وقدرته، بل هي الأسلوب الأمثل والأنسب ليودع فيها الشاعر أفكاره وعواطفه. لقد أصبحت الصورة الشعرية التي ترشحت عن الرؤية هي المعادل الموضوعي التي يريد الشاعر طرحه للمتلقي، ذلك أن الصورة لامتلاكها القيمة الجمالية هي السبيل الوحيد للتعبير عن عمق الرؤية من جهة، وللتخلص من التعبير العاطفي المباشر من جهة ثانية.

لم تكن هذه القيمة الجمالية التي تحملها الصورة هي من نتاج شعراء التفعيلة، وإنما أفاد هؤلاء من مفهوم (المعادل الموضوعي) الذي طرحه أليوت وأكد على تجسيده عن طريق الصور الشعرية. لقد أكد أليوت أن ((الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة إحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور)) [21] وفي ضوء ذلك أدرك أليوت أن الصور التي ينبغي للشاعر أن يقدمها لا بد أن تكون المعادل الفني للموضوع الذي يطرحه النص[22]. ولما كان الشعر على هذا الحال، فان هذا يحملنا على القول بان التنقيب عن دلالات النص الشعري المعتمد على الصورة فنا جماليا له ينبغي أن يبدأ من الصورة نفسها، لكونها الحاملة لتلك الدلالات والحاضنة الحقيقية لرؤى الشاعر وأفكاره. لقد أصبح بإمكان الباحث أن يقول هنا إن التحليل النقدي والقراءة الواعية للنص الشعري ينبغي أن ينحو هذا المنحى وذلك بعد أن تغير مفهوم الشعر من كونه بوحا مباشرا عن عاطفة أو فكرة تعتمد اللغة الإيحائية أداة له، إلى كونه فنا لنحت صور ومشاهد تقدم بمجموعها الثيمة المركزية لفكرة النص.

إن الحديث عن الصورة الشعرية بوصفها الطريق الوحيد للتعبير عن الفكرة في شكل فني لا يعني أن هذه الصورة لم يكن لها حضور في الشعر العربي قديما وحديثا، وإنما هي على يد شعراء التفعيلة (التحول) قد تلبست بلبوس فني جديد وصار لها وظيفة أخرى مغايرة. فقد كانت سابقا وسيلة مباشرة لتوضيح فكرة أو تقريب واقع مادي للقارئ لذلك هي تعتمد أساسا على التشبيه والاستعارة والكناية، فبقيت على هذا الحال حتى مجيء شعراء التحول الذين اكتسبت على أيديهم الصورة مكسبا فنيا وجماليا، فهي تقوم في الغالب على تقديم لوحة فنية أو مجموعة مشاهد هي من صنع رؤية الشاعر ولبنات أفكاره، فتأتي هذه المشاهد بوصفها رمزا فنيا يشير على نحو غير مباشر إلى واقع إنساني مرفوض. ومن أمثلة ذلك مثلا قصيدة (الموت في غرناطة) لعبد الوهاب البياتي التي يقول فيها : ((**عائشة تشق بطن الحوت / ترفع في الموج يديها / تفتح التابوت / تزيح عن جبينها النقاب / تجتاز ألف باب / تنهض بعد الموت / عائدة للبيت / ها أنذا اسمعها تقول لي لبيك / جارية أعود من مملكتي إليك / وعندما قبلتها بكيت / شعرت بالهزيمة / أمام هذي الزهرة اليتيمة**....)) [23]. ومثل هذه الصور الرامزة في قصائد البياتي ما لا حصر له ولا سبيل لذكرها على نحو مفصل. وهي ترد كذلك في نتاجات شعراء التفعيلة على نحو لا سبيل إلى إغفاله، ومنهم خليل حاوي والسياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

ربما اطلنا الحديث عن الرؤية وهذا أمر طبيعي ولا يمكن تجاوزه، وذلك لكونها كانت قضية ذهنية خطيرة، ونقول خطيرة لكونها قادت إلى تحولات كبيرة في عناصر النص الشعري العربي الذي وقف الشكل العروضي الجديد في مقدمة

هذه التحولات الكبيرة. إن هذا الشكل العروضي الجديد إلى جانب ظهور المعادل الموضوعي قد خلقا عهدا جديدا غطى كل محاولات التجديد التي نادى بها من قبل شعراء التغيير، وهذا الأمر دفع ببعض الباحثين إلى التغاضي عن كل جهود شعراء الرومانسية في التغيير لينظر إلى شعر التفعيلة بوصفه أول محاولة تغيير وتحول يشهدها الشعر العربي الحديث [24] .

إن التحولات الكبيرة التي شهدتها التجربة الشعرية العربية الحديثة على يد شعراء التفعيلة / التحول قادت بعض الباحثين كذلك إلى أن يسمي هذه المرحلة من تاريخ شعرنا الحديث بـ ((نقطة الحرج التاريخي)) [25]. وتبعا لذلك بإمكان الباحث في شعرنا الحديث أن يقسم هذا الشعر إلى مرحلتين كبيرتين هما : مرحلة ما قبل التحول، ومرحلة ما بعد التحول، لتضم الأولى منهما مرحلتي الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وتضم الثانية مرحلتي شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

يسعى هذا البحث إلى التأكيد على أن الشعر العربي الحديث قد شهد انتقالات أربعة مهمة ورئيسة، وانه ليس من الموضوعية بمكان أن نزيد من تلك الانتقالات بحجة أن هناك محاولات جزئية أو اختلافات فنية صغيرة مثلما هو ماثل لدى جماعة الديوان والمهجر وابولو، كما انه ليس من الصواب أن ننقص من هذه الانتقالات لنعد قصيدتي التفعيلة والنثر ضمن مرحلة واحدة كما فعل بعضهم.

أما فيما يتعلق بالتسميات التي أطلقناها على كل مرحلة من هذه المراحل، فإننا نعلم أن أول ما يمكن أن يستوقف القارئ هو سر هذا التشابه الكبير بين الاسمين اللذين أعطيناهما لكل من شعراء جماعة الإحياء وشعراء الرومانسية، فسمينا الأولى (التغيّر) وسمينا الثانية (التغيير). ولغرض توضيح ذلك لا بد أن ندرك أولا أن مفردة (التغيّر) تعود إلى الفعل (تغيّرَ)، أما مفردة (التغيير) فتعود إلى الفعل (غيّر)، وثمة تباين دلالي فيما بين الفعلين. فيقال : ((تغيّر يتغيّر تغيّراً : أصبح على غير ما كان عليه، تبدل (تغير الوضع تماماً)، (تغيرت الأحوال وتبدلت)، (لم يتغيّر شكله)، (وانهار من لبن لم يتغيّر طعمه))) [26] فمن يتأمل التغيّرات التي طرأت على (الوضع) و (الأحوال) و (الشكل) و (اللبن) يكتشف أن هذه التغيّرات قد حدثت بفعل فاعل غائب وقوة خارجية. فهذه العناصر كلها انتقلت من حالة إلى أخرى استجابة لقوى خارجية متسلطة، فهي وان كانت تقع فاعلا من حيث التركيب النحوي، إلا أنها كانت مجردة من هيبتها وفاقدة لقدرتها على التحكم والسيطرة فـ (الوضع) لم يتغيّر إلا بفعل عامل خارجي أسهم في تغييره، وهذا ينطبق كذلك على العناصر المتغيّرة الأخرى.

إذا كانت دلالة (التغيّر) تسير بهذا الاتجاه، فان دلالة (التغيير) تسير باتجاه آخر يختلف تماما عن الأولى، فيقال ((غيّرَ يُغيّرُ تغييرا : بدّلَ (غيّر ثيابه)، (غيّر سلوكه)، (غيّر موقفه)، (غيّر رأيه)...(إن الله لايغيّرُ ما بقوم

حتى يغيّروا ما بأنفسهم))) [27]. فالفعل (غيّر) في هذه الأمثلة مسند إلى فاعل لم يكن فاقداً لقدرته على التحكم والسيطرة مثلما هو الأمر في فاعل جملة (تغيّر الوضع)، ذلك أن فلاناً قد غيّر ثيابه وسلوكه وموقفه بوعي شخصي وقناعة ذاتية. فلم يكن هذا التغيير في الثياب والسلوك والموقف قد نجم بفعل عوامل خارجية متحكمة.

ربما يستغرب القارئ حول طبيعة الفاعل في الفعلين (تغيّرَ) و (غيّرَ) وعلاقته بطبيعة الشعر في مرحلتي جماعة الإحياء والرومانسيين، وهنا نقول إن التغيرات التي طرأت على بنية الشعر لدى جماعة الإحياء كانت شبيهة إلى حد ما بالفاعل في جملة (تغيّر الوضع)، فإذا كان (الوضع) هنا قد تغيّر استجابة لعوامل خارجية، فان الشعر لدى جماعة الإحياء (مرحلة التغيّر) كان استجابة لعوامل خارجية أيضا بعيدة عن الجماليات الأدبية والمقتضيات الفنية النابعة من صميم حاجة الشعر. فالشعر في مرحلة التغيّر كان أقرب إلى الواقع الفكري والسياسي منه إلى الواقع الأدبي والفني. بعبارة أخرى كان الشعر في هذه المرحلة انعكاسا آليا واستجابة مباشرة لقضايا بعيدة عن جماليات الشعرية، ومن أهم هذه القضايا غير الفنية هي محاولة شعراء هذه المرحلة إحياء التراث والرجوع إليه، لأنهم رأوا فيه جذرا أصيلا يعيدون به مكانتهم البارزة التي كادوا يفقدونها جرّاء محاولات المستعمر طمسها. لم تكن محاولة هؤلاء الشعراء في إثبات هويتهم القومية هي القضية الوحيدة باتجاه التغير غير الفني، وإنما كانت محاولة الشاعر آنذاك في تحقيق قدرته الإبداعية وإظهار ملكته الأدبية هي القضية الأخرى التي كان الشعر منشدّاً إليها، ومن ثَمَّ لم يكن الشعر في هذه المرحلة نابعاً من تغيير تقتضيه حاجة فنية وجمالية ملحة، وإنما كان تغيراً تابعاً لسياقات خارجية أخرى، وعلى ضوء ذلك لم تشهد قصائد هؤلاء الشعراء وعياً فنياً وجمالياً بقدر ما شهدت وعياً سياسياً واجتماعياً، وهذا ما دفع أحد الباحثين إلى القول بأن التجربة الشعرية لجماعة الإحياء لم ((تمارس تعديلاً أو تغريباً في مسارات إدراكه)) [28] وهذا أمر طبيعي استوجبه الشرط التاريخي في تلك الفترة فـ ((مهمة الشاعر عندهم ليست فنية ولكنها إصلاحية اجتماعية)) [29] . إن وجه الشبه فيما بين (الفاعل) في جملة (تغيّر الوضع) و(التغيّر) الحاصل في شعر جماعة الإحياء لمتقاربان جداً فكلاهما كانا متحكمين بهما لا متحكمين.

إذا كان الشعر في هذه المرحلة قد شهد تغيّراً مرتبطاً بسياقات خارجية، فان الشعر الرومانسي قد شهد تغييراً كان قريباً بعض الشيء من الوعي الفني والإحساس المتوقد بضرورة استحداث قيم جمالية جديدة، فشعراء هذه المرحلة صاروا يتعاطون مع الشعر بطريقة تختلف عن شعراء الإحياء، وأخذوا يتعاملون معه بوصفه جنساً أدبياً ينبغي أن يتسم بسمات فنية جديدة، ويقوم على ركائز أدبية مغايرة نابعة من جوهر الشعر وماهيته.

لم يعد الشعر كما كان لدى الإحيائيين، منبراً لإصلاح ما فسد من واقع الحياة اليومية، ولم تعد الشعرية لدى الرومانسيين شعريةَ إصلاح ودعوةً خطابية مباشرة، فقد تنبّه شعراء الرومانسية إلى ضرورة إحداث تغييرات تمس جوهر العملية الكتابية، وهذا ما دفعهم إلى إقامة جمعيات وندوات ومجلات أدبية تكون منبراً لهم في إيصال أفكارهم تلك، فكان نتيجة ذلك أن تشكلت جمعية الرابطة القلمية في نيويورك عام 1920 التي كان أدباؤها ((يؤمنون جميعا بضرورة التغيير وإدخال وسائل ومواقف جديدة على الشعر العربي)) [30].

لقد حاول شعراء هذه المرحلة إحداث ثورة أدبية تبدأ من الشعر وجمالياته وتنتهي به، فكان من ثمار ذلك التنويعُ في القوافي، والتقليل من الطبقة الصوتية العالية، والابتعاد قدر الإمكان عن موضوعة الأغراض الشعرية، والاتجاه صوب التعبير عن العاطفة، واستعمال لغة ذات قدرة على الإيحاء. وهذه سمات لا يجهلها باحث في الشعر العربي الحديث، بل هي سمات كان لها اثر فاعل في ابتعاد النص الشعري العربي عن طابع الشعر الإحيائي بمحصلتيه الفكرية والأدبية.

لم يكن الوعي بضرورة التغيير لدى الشعراء الرومانسيين مجسداً في النص الشعري فحسب، وإنما تجسد هذا الوعي كذلك عن طريق تدوين إسهاماتهم النقدية وجهودهم التنظيرية التي لم نشهد مثلها لدى جماعة الإحياء، نذكر منها على سبيل المثال مقدمات عبد الرحمن شكري لدواوينه الثلاثة (الثالث والرابع والخامس) ومقدمتي العقاد لديوان عبد الرحمن شكري الثاني وديوان المازني الأول، فضلا عن كتابه المشترك مع المازني (الديوان)، وكذلك مقالات المازني وكتابه (الشعر، غاياته ووسائطه)، ومؤلفات جبران (الأرواح المتمردة)، (العواصف) و (مستقبل اللغة العربية) وكتابات ميخائيل نعيمة التي يقف في مقدمتها (الغربال)، فضلا عن دراسات أخرى تتمحور حول قضية الشعر ومفهومه.

إن هذه المجموعة الكبيرة من التغييرات التي أحدثها شعراء الرومانسية فضلا عن كتاباتهم النقدية لكفيلة بأن تشهد بوعي هؤلاء الشعراء لفنون القول الشعري، ولكفيلة بأن تشير إلى أن معالم النص الشعري العربي قد شهد تغييراً من داخل هذا النص، لذا كان هذا المفصل المتمثل بالمرحلة الرومانسية قد اقترب من جماليات الفن الشعري ليبتعد بعض الشيء عن الواقع السياسي والحدث الاجتماعي الذي كان السبب الرئيس في إحداث التغيّر في النص الشعري الإحيائي.

على الرغم مما قدمته الشعرية العربية الرومانسية من إسهامات جادة على المستويين الشعري والتنظيري إلا أنها لم تكن على درجة عالية من الجرأة الأدبية وعلى النحو الذي يمنح النص الشعري الحديث الدخول إلى عالم الحداثة الشعرية، فعلى الرغم من محاولات الثورة الأدبية التي جاء بها شعراء التغيير على المستوى الصوتي المتمثل بتنويع القوافي واستعمال الأقفال الشعرية الشبيهة بالموشحات الأندلسية والميل إلى الأصوات الخافتة المهموسة، إلا أنها بقيت تدور في فلك الأوزان

الخليلية من جهة التزامها بعدد التفاعيل المقررة، ثم إن شعر هذه المرحلة بقي قريبا من اللغة الخطابية التقريرية القريبة من ذوق القارئ وثقافته، فضلا عن ذلك أن شعراء الرومانسية التزموا بمرجعية اللغة المعجمية فتوقفوا عند حدود ذلك من غير أن تكون لهم محاولات لاختراق جدار هذه اللغة والتأسيس على إمكاناتها غير المحدودة. لقد بقيت محاولات التغيير تلك خجولة وفاقدة لكثير من القيم الجمالية التي كانت تنتظر رواد الشعر العربي الحديث تثويرها في النص الشعري. ما نقوله هنا ليس جديدا، وإنما سبقنا إليه كثير من الباحثين ومنهم خالدة سعيد حين ذهبت إلى أن حركات التجديد التي سبقت السياب لم تكن حركات أصيلة؛ ذاك لأنها كانت تجديدا في الشكل العروضي لا يستند على مسوغ في النظر والحساسية (31). وربما كان جلال الخياط أكثر موضوعية وإنصافا لجهود شعراء الرومانسية إذ قال عنهم : ((أولاء حاولوا التغيير، ولهم شرف المحاولة، وطالبوا وحثوا ونبهوا إلى الجديد.... إنهم محركون وليسوا بمجددين تماما)) (32) إن كون التغييرات التي جاء بها شعراء الرومانسية قد اتسمت بطابع التحريك لا التجديد، لا يعطي لباحث ما حقَّ التقليل من شأن تلك التغييرات أو اجحادها، ذلك أن أي تجديد أو تطور يحدث في بنية النص الأدبي لا بد أن يكون مشروطا بعامل ثقافي وتاريخي يكون له اثر في ذلك التجديد والتطور، وان الشرط الثقافي والتاريخي في فترة ما بين الحربين العالميتين لم يكن مهيئا لظهور قيم شعرية تأخذ بالشعر العربي الحديث باتجاه انعطاف نوعي كبير، وهذا ما دفع ببعض الباحثين إلى القول بان الشعرية الرومانسية لم تشهد ((مستويات بنائية شديدة العمق أو عميقة)) (33).

نحن ضد إنكار القيم الجمالية لشعر المرحلة الرومانسية، ولكن لسنا ضد الطرح الذي يقول إن السمات الفنية والقيم الجمالية التي جاء بها شعراء التفعيلة (مرحلة التحول) كانت اقرب إلى الواقع الأدبي والفني منه إلى الواقع السياسي والاجتماعي، ونتفق تماما مع الرأي الذي يقول بان مستويات الأداء الشعري لقصيدة التفعيلة كانت أكثر عمقا واشد إيغالا في بنية الشعر وجمالياته مما كان معهودا لدى الشعراء الرومانسيين.

لقد اكتسبت القصيدة العربية الحديثة طابعا مغايرا تماما، ذلك أن شعراء التفعيلة تمكنوا من التمرد على قوانين الخليل العروضية بعدد تفعيلاته الثابتة والصارمة، فضلا عن ذلك أنهم تمكنوا من توظيف عناصر جديدة لم يكن لها حضور من قبل، ومنها الرمز والأسطورة، ناهيك عن الثورة التي أحدثوها في تفكيك جدار اللغة وقطعها عن مرجعياتها الدلالية ثم توجههم إلى الصورة ومنحها موقعا متميزا كعنصر تعبير غير مباشر.

لقد اثبت رواد شعر التفعيلة قدراتهم الإبداعية على نحو ملفت، واستطاعوا نقل التجربة الشعرية العربية من كونها (تغييرا) إلى كونها (تحولا) ذلك أن ((التحول هذه المرة شمل قضايا أساسية، أهمها النظرة الجديدة لنظام موسيقى الشعر العربي، والرغبة الجامحة في إحداث نقلة ما في لغة الشعر)) (34).

إذا كان للشاعر الرومانسي محاولات لتغيير خارطة النص الشعري الحديث، فانه لم يتجرأ على تفكيك الشعر العمودي وظل أمينا له، ولم يتمكن من إحداث نقلة نوعية وقوية في بنية الشعر العربي، ومن ثم لم يشهد الشعر العربي الحديث انعطافةً جديدة إلا على يد شعراء التفعيلة. لقد ضرب التغييرُ هذه المرة مجملَ البنية الشعرية، فكان ثورة شمل مستويات العملية الكتابية برمتها، فكان بحق نقطةً حاسمةً وفاصلة تاريخية كبيرة اتجهت بالشعر العربي الحديث اتجاها آخر ألقى بظلاله على كل محاولات التغيير السابقة، وهذا ما دفع احد الباحثين إلى عدِّ شعر التفعيلة أول تحول أو تغيير يصيب الشعر العربي الحديث(35) .

لم تكن التغييرات النوعية التي شملت اللغة والصورة والإيقاع هي العوامل الوحيدة التي أهّلت شعرية التفعيلة لتكون مرحلة (تحول)، وإنما ثمة عامل فني آخر بلغ درجة عالية من الجمالية والشعرية المتميزة، وهو أن شعراء التفعيلة نجحوا في تحقيق توازن دقيق فيما بين الذات والموضوع، أو فيما بين الانفعال والفكرة (36) ، وهو توازن غير مسبوق وطالما افتقده شعرنا العربي الحديث عبر مسيرته، فلم يعد الموضوع هو المهيمن في القصيدة مثلما كان لدى جماعة الإحياء، ولم تعد الذات هي المهيمنة في القصيدة مثلما هو معروف لدى الشعراء الرومانسيين. وبناء على هذا التوازن الدقيق لم يعد قارئ الشعر العربي يقف أمام موضوع خطابي مأهول بشعرية الوعظ والإصلاح، كما انه تخلص من شعرية الشكوى المتمثلة بالنزعة العاطفية القوية والاستياء من الزمن السيئ.

لقد كان لهذا التوازن الدقيق أثر في قلب النص الشعري رأسا على عقب، ذلك أن هذا التوازن فيما بين الطرح الموضوعي والطرح الذاتي هو الذي ألبس شعرنا الحديث سرَّ الديمومة والتفوق والمَنَعة ، فتحول النص الشعري بناء على ذلك من كونه نصا مغلقا مستهلكا إلى كونه نصا مفتوحا منتجا.

إن هذه التغييرات الخطيرة والانفصالات الكبرى تشير إلى أن شعر التفعيلة قد ابتعد بالنص الشعري الحديث عن حيثياته السياقية ليلتصق بالقيم الفنية والجمالية أيما التصاق، إذ لم يعد الشاعر مشغولا بوصف الأحداث أو التغني بإحساساته، وإنما هو اخذ يتجه بالأحداث اتجاها فنيا، وذلك حين اتخذ المعادلَ الموضوعي واسطةً له للتعبير عن تلك الإحساسات. لقد آمن الشاعر في هذه المرحلة بـ ((أن يقدم فنا أكثر مما عليه أن يقدم أخبارا أو إحساسات))

[37] . إن هذه التجربة غير المسبوقة في تاريخ شعرنا العربي الحديث لهي مرحلة اقرب إلى أن نطلق عليها تسمية (التحول)، ذلك أن من جملة ما تعنيه لفظة التحول هي : الحذق، وجودة النظر، والقدرة على التصرف. ويقال : تحوَّلَ الشيءُ عن الشيء : أي زال إلى غيره[38] . ويقال أيضا : تحوّلَ عن الشيء : أي انصرف عنه إلى غيره. ومن الدلالات المهمة التي تعنينا في هذا السياق هو قولهم : حالُ الإنسان. والحال هنا هو ما يختص به الإنسان من أموره المتغيرة الحسية والمعنوية [39] . ومثل هذه الدلالة الأخيرة لشبيهة تماما بما شهده شعر التفعيلة من تغييرات فنية على المستويين الشكلي والروحي. فإذا كان الإنسان قد تحول نتيجة تغييره حسيا ومعنويا، فأن الشعر العربي قد تحول أيضا نتيجة تغييره شكلا ومضمونا.

أما التجربة الشعرية التي تلت شعر التفعيلة فهي كذلك تختلف من حيث الأداء الفني والوعي الروحي، ذلك أن قصيدة النثر لها من السمات الفنية ما يؤهلها لكي تتقاطع مع الأولى وتحتفظ بخصوصيتها لغة وصورة وإيقاعا. لقد سمينا هذه المرحلة من تاريخ شعرنا الحديث بـ (مرحلة التجاوز) وهي تسمية مأخوذة من طبيعة النسيج الشعري ونظامه المنجز. وقد اعتمدنا هذه التسمية بالاستناد على جانبين مهمين أو دعامتين رئيستين اعتمدها شعراء قصيدة النثر، وهما : بنية الإيقاع المعتمد، والتجريب. فهاتان الدعامتان كفيلتان بان تقود الشاعر إلى كتابة نص شعري يتجاوز فيه ما كتبه الآخرون، بل ما كتبه الشاعر نفسه. أما بالنسبة لإيقاع قصيدة النثر فنقول إن هذه القصيدة اعتمدت إيقاع الجملة والكلمة بوصفها بديلا لإيقاع التفعيلة. والذي يتأمل هذا اللانظام الإيقاعي الجديد يستطيع القول بان شعراء التفعيلة كانوا يلتزمون بنظام التفعيلة وان اختلف عددها في كل سطر، ومن ثم هم لا يملكون حرية الخيار في أن يتجاوزوا على نظام المقاطع الصوتية المؤلفة للتفعيلة. وهذا الوضع الإيقاعي يختلف تماما لدى شعراء قصيدة النثر، إذ ليس بإمكان الشاعر هنا، شاء أم لم يشأ، أن يكتب قصيدتين متقاربتين إيقاعيا. فربما تتشابه الصور في قصيدتين وربما تتشابه اللغة، ولكن مثل هذا الأمر مستبعد في البنية الإيقاعية، ذلك أن تركيب الجملة في قصيدة النثر لا يحدها إلا النظام النحوي، وهذا ما وسمها بطابع الانفتاح على التوزيع الصوتي المحتفظ بخصوصيته على الدوام.

إن قصيدة النثر باعتمادها على هذا النظام الإيقاعي غير المتكرر تكون قد اتجهت صوب منطقة اللا تشابه، واستسلمت لمبدأ (التجاوز) بوصفه نظاما جديدا يقود النص باستمرار إلى الخلق والإبداع والتجاوز.أما فيما يتعلق بالدعامة الثانية ونعني بها التجريب، فهو قيمة جمالية قائمة على مبدأ الاختلاف والمغايرة. فالشعر على وفق هذه الجمالية ((حركة تتكشف وتتجاوز وترفض التجمد في صيغة أو قاعدة أو شكل أو نظام)) [40]. لقد استطاعت كثير من قصائد النثر باعتمادها على التجريب أن تتمرد على الأنظمة الأدبية والجماليات الشعرية السابقة، وأعطت لنفسها الحقَّ في أن تخلق في كل قصيدة جديدة نظامَها الخاص بها. لقد أوغل التجريب كقيمة جمالية في مناطق بعيدة تتنافى وأفق توقع القارئ،

ومثل هذا الأمر لم يأت من فراغ، فالتجريبيون يسعون دائما إلى البحث عن المجهول والمسكوت عنه، وهم يرغبون على الدوام في تبني ما هو غريب وصادم، بل إنهم نتيجة تأثرهم بالسريالية أوغلوا في المسخ والتشويه للقيم الجمالية السائدة(41) . يقول البيريس حول هذا الموضوع ((ولما كان الفن يريد أن يمضي حتى النهاية، فانه مرغم على أن يغوص إلى ابعد حدود الشر، والفظاعة، والقبح)) (42) ، فكان هذا التشويه والقبح تجاوزاً خطيراً في تأريخ مفهوم الشعر واللغة ((ذلك أن الأدب بكل توجهاته الكلاسيكية ومذاهبه الحديثة لم يتنازل يوما عن السير وراء تجويد منجزاته والبحث عن الجمال المثالي)) (43) وربما أتى السرياليون والتجريبيون بهذا التصور اعتقادا منهم بان إهمال الجمال سيتيح لهم مجالا أوسع للتحرك نحو خلق سياقات شعرية جديدة وغير مسبوقة.

إن الكلام عن التجريب بوصفه منجزا أدبيا له إسهام متميز في خلق نصوص شعرية حداثية، لهو كلام طويل وواسع، لان الكلام عنه يقودنا حتما إلى الحديث عن السريالية والشكلانية وفلسفة الجمال المعاصرة، والمقام هنا لا يسمح بعرض كل هذه التصورات والمنجزات لذلك سأوجز في تقديم أهم تصور يوضح فكرة (التجاوز) بوصفة فكرة ملتصقة بشعرية ما بعد الحداثة بعامة وبالنص التجريبي بخاصة، وأعني به هنا التصور الذي يقول : إن النص التجريبي مسكون بفكرة الإخفاق وان هذا الإخفاق الذي يستشعر به الشاعر هو الذي يدفعه باستمرار إلى محاولة تجاوز النصوص السابقة وتقديم سياقات جمالية جديدة. أما سر هذا الإخفاق الذي هو عماد التجريب فيكمن في أن تصوّر كتّاب ما بعد الحداثة عن اللغة كان تصورا مغايرا وجديدا، إذ لم تعد اللغة وسيلة إيصال وتعبير وإنما هي وسيلة تشويه للحقائق. ويمكن للباحث أن يرجع هذا التصور إلى الشكلانيين الروس ومنهم شكلوفسكي إذ قال ((المسودات غالبا ما تتجاوز المؤلف. إنها تدحض ما فكر به أصلا)) (44) .

لقد استشعر كثير من الأدباء المعاصرين ما تنطوي عليه اللغة من عدائية ونقص، وقائمةُ أسماء الشعراء والروائيين الذين تحدثوا عن إخفاق اللغة قد تطول، لذا سأكتفي بذكر واحد منهم وهو الروائي الفرنسي كلود سيمون إذ قال ((إنني خلال ممارستي للكتابة – لمدة ثلاثين سنة – لم اقل ما استهدفت قوله، بل قيل شيء آخر)) (45) .

إن التجربة الشعرية لدى كتاب قصيدة النثر كانت تستهويها كثيرا فكرةُ هدم النصوص السابقة وتجاوز منجزاتها والتوجه نحو تقديم نصوص أدبية ذات جماليات شعرية غير مسبوقة. لقد شهدت هذه التجربة تطورا غير مسبوق وهو تطور أكثر غرابة وعمقا مما شهدته التجربة الشعرية لدى شعراء التفعيلة. وتكمن هذه الغرابة في أن مركزية المعنى أو فكرة النص بدأت تتراجع وتنحسر أمام بنية الشكل التي أخذت تتعمق وتبرز كمركز بديل عن مركزية المعنى. وفي ضوء هذا شرعت كثير

من نصوص قصيدة النثر ولاسيما النصوص التجريبية تبدأ بالشكل لتنتهي بالمعنى، لا بالمعنى لتنتهي بالشكل، وهذا المنجز الشعري سابقة خطيرة في الشعر العربي الحديث.

إن القصيدة العربية المعاصرة صارت تبحث عن واقع شعري لا عن شعر واقعي، وبتعبير آخر صارت مشغولة بتقديم نصوص شعرية غايتها المنجز الجمالي لا المنجز المعرفي، وفي هذا يقول يوسف الخال ((ففي هذا العصر تنازل الشعر عن دعواه في حمل المعرفة أو تقييم الأشياء... واكتفى أن يكون فنا جميلا أداته اللغة)) [46]. سبق أن قلنا إننا لم نجد تسمية أكثر دقة لهذه المرحلة المهمة من تاريخ شعرنا الحديث من تسمية (التجاوز) ذلك أن خلاصة هذه التجربة الشعرية تقوم على أساس أن الشعر هو ((دائما ابتداء)) [47] وأن أي نص أدبي لا ينطلق من فكرة الابتداء والتأسيس إنما هو نص يفتقد إلى الأصالة والإبداع.

هذا هو مجمل تاريخ شعرنا العربي الحديث وخلاصة انتقالاته الرئيسة. إنها مفاصل كبرى اعتمد كل مفصل منها على تجربة جمالية قائمة بذاتها، وسبب ذلك أن هذه الجماليات قد ارتبطت بمرجعيات ثقافية وفكرية وأدبية حفظت لكل مرحلة من هذه المراحل خصوصياتها الشعرية. لقد سعى هذا البحث إلى تقديم خلاصة لمسيرة شعرنا الحديث، واجتهد في إعطاء كل مرحلة من مراحله الرئيسة تسميةً دقيقة ومناسبة لها وعلى نحو موضوعي بعيد عن أي مغالاة أو تصنع.

---

(1) ينظر حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث : د. خالدة سعيد، 29- 55

(2) ينظر مقدمة للشعر العربي : أدونيس، 77

(3) ينظر الأساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل، 30- 36

(4) ينظر عقلية الحداثة العربية ، البحث عن البعد الثالث : د. مناف منصور، 244

(5) ينظر بنية القصيدة العربية المعاصرة : د. خليل الموسى، 142

(6) ينظر مقدمة للشعر العربي : 77

(7) ينظر مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر : د. فاتح علاق.

(8) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : د. سلمى الخضراء الجيوسي، 132

(9) البحث عن المعنى : عبد الواحد لؤلؤة، 68 .

(10) وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق : سامي مهدي، 183

(11) الشعر الحر بين النظرية والتطبيق : علي الحلي، 16

(12) ديوان صلاح عبد الصبور : مج 3، 165

(13) خليل حاوي، فلسفة الشعر والحضارة : تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض، 17

(14) ينظر الشعر العربي الحديث وروح العصر : جليل كمال الدين، 157 . 160، 79 . 81

(15) ينظر الصوفية والسوريالية : ادونيس، 238 ـ 241
(16) ينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر : د. إحسان عباس، 141
(17) ينظر بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية : فاضل العزاوي، 99 ـ 138
(18) ينظر الشعر يكتب اسمه : محمد جمال باروت: 55
(19) خليل حاوي، فلسفة الشعر والحضارة : 13
(20) المصدر نفسه : 14
(21) ت. س. أليوت، الأرض الخراب، الشاعر والقصيدة : د. عبد الواحد لؤلؤة، 27
(22) ينظر المصدر نفسه : 28
(23) ديوان عبد الوهاب البياتي : مج2، 143
(24) ينظر الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر واليات التأويل : د. عبد الرحمن محمد القعود، 145
(25) ينظر من ملامح العصر : محيي الدين إسماعيل، 45
(26) المعجم العربي الأساسي : تأليف جماعة من كبار اللغويين العرب، 908
(27) المعجم العربي الأساسي : 908
(28) المفكرة النقدية : د. بشرى موسى صالح، 69
(29) الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور : د. جلال الخياط، 53
(30) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : 167
(31) ينظر حركية الإبداع : هامش الصفحة 137
(32) مراجعة لحركات التجديد في الشعر العربي : د. جلال الخياط، 96
(33) المفكرة النقدية : 69
(34) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، تلازم التراث والمعاصرة : محمد رضا مبارك، 214
(35) ينظر الإبهام في شعر الحداثة : 145
(36) ينظر حول هذا الموضوع بنية القصيدة العربية المعاصرة: 178 والحداثة الشعرية: محمد عزام، 145 والإبهام في شعر الحداثة : 28
(37) بنية القصيدة العربية المعاصرة : 178
(38) ينظر معجم القاموس المحيط : الفيروز آبادي، 336
(39) ينظر المعجم الوسيط : مجموعة من اللغويين العرب، ج1، 208 ـ 209
(40) مقدمة للشعر العربي : 137
(41) ينظر المذاهب الأدبية : د. جميل نصيف التكريتي، 317
(42) الاتجاهات الأدبية الحديثة : ر. م. البيريس، 79
(43) التجريب في الخطاب النقدي الأدبي الحديث : لطيف محمود محمد، 26 ـ 27
(44) الأدب وقضايا العصر : مجموعة من الباحثين السوفييت، 13

(45) حوار في الرواية الجديدة : ريمون الاهو، 66

(46) الحداثة في الشعر : يوسف الخال، 91

(47) ينظر زمن الشعر : أدو نيس، 78

مصادر البحث

1- الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل : د. عبد الرحمن محمد القعود، عالم المعرفة- الكويت، 2002
2- الاتجاهات الأدبية الحديثة : ر. م. البيريس، ت جورج طرابيشي، منشورات عويدات - بيروت، ط 2، 1980
3- اتجاهات الشعر العربي المعاصر : د. إحسان عباس، عالم المعرفة - الكويت، 1978
4- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : د. سلمى الخضراء الجيوسي، ت د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت، ط1، 2001
5- الأدب وقضايا العصر : مجموعة من الباحثين السوفييت، ت عادل العامل، مراجعة يوسف عبد المسيح، دار الرشيد - بغداد، 1981
6- أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل، دار الآداب - بيروت، ط1، 1995
7- البحث عن المعنى : عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الإعلام - بغداد، 1973
8- بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية : فاضل العزاوي، دار المدى - سوريا، ط1، 1994
9- بنية القصيدة العربية المعاصرة : د. خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2003
10-التجريب في الخطاب النقدي الأدبي الحديث : لطيف محمود محمد، اطروحة دكتوراه، جامعة الأنبار - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2007
11- ت. س. أليوت، الأرض الخراب، الشاعر والقصيدة : د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 1980
12- الحداثة الشعرية : محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1995
13- الحداثة في الشعر : يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط1، 1978
14- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث : د. خالدة سعيد، دار العودة - بيروت، ط1، 1979
15- حوار في الرواية الجديدة : ريمون الاهو، ترجمة د. نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1988

16- خليل حاوي، فلسفة الشعر والحضارة، تحرير وترجمة ريتا عوض، دار النهار للنشر – بيروت، 2002

17- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة – بيروت، ط 4، 1990

18 . ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة – بيروت، 1998

19. زمن الشعر : أدونيس، دار العودة – بيروت، ط2، 1978

20- الشعر الحر بين النظرية والتطبيق : علي الحلي، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 2005

21- الشعر العربي الحديث وروح العصر : جليل كمال الدين، دار العلم للملايين – بيروت، ط1، 1964

22- الشعر يكتب اسمه : محمد جمال باروت، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1981

23- الصوفية والسريالية : أدونيس، دار الساقي – بيروت، 1992

24- عقلية الحداثة العربية، البحث عن البعد الثالث : د. مناف منصور، منشورات مكتبة صادر – بيروت، 1986

25- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة : محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1993

26- المذاهب الأدبية : د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1990

27- مراجعة لحركات التجديد في الشعر العربي : د. جلال الخياط، مجلة الأقلام، ع1، 1986

28- المعجم العربي الأساسي: جماعة من كبار اللغويين العرب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989

29- معجم القاموس المحيط : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، دار المعرفة – بيروت

30- المعجم الوسيط : مجموعة من اللغويين العرب، المكتبة الإسلامية – مصر، د. ت

31- المفكرة النقدية : د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 2008

32- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر : د. فاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2005

33- مقدمة للشعر العربي : ادونيس، دار العودة – بيروت، ط3، 1979

34- من ملامح العصر: محيي الدين إسماعيل، الدار العربية للموسوعات – بيروت، ط2، 1983

35- وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق : سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1993